

## CREACIÓN Y EVOLUCIÓN EN LA TRILOGÍA SALOMÓNICA CALDERONIANA

ENRIQUE RULL FERNÁNDEZ  
UNED

### 1. *La posible trilogía calderoniana*

Es improbable que Calderón concibiera una trilogía de tema salomónico a partir de sus comedias y autos sobre el Antiguo Testamento. Pero sí es más que posible, porque es real, que a la postre se constituyera un pequeño ciclo de obras que tratase sobre tema bíblico centrado en la dinastía davídica, teniendo como resolución temático-simbólica algunos acontecimientos del reinado de Salomón más que la figura del propio monarca.

El ciclo del que hablamos consta de las obras siguientes: *Los cabellos de Absalón* (1633-1636?), *La sibila del Oriente* (h. 1659?) y *El árbol del mejor fruto* (1677)<sup>1</sup>. Dos comedias y un auto sacramental, éste último toma como fundamento alegórico la misma historia de la comedia en la que se inspira. En cierta medida la primera comedia es una especie de prólogo histórico de las piezas que le siguen. Este grupo de obras, entendidas no sólo como un ciclo histórico sino también como un tratado simbólico en verdadera progresión, es lo que vamos a estudiar aquí.

### 2. *El relato bíblico. Los prolegómenos de la cuestión. El antecedente de Tirso*

Hay que situar los textos de Calderón en el contexto mayor de su más antigua fuente argumental e inspiradora: el relato bíblico introducido en los

---

<sup>1</sup> No hay documentos seguros para ninguna de las tres obras que acrediten con firmeza dichas fechas. Hilborn supone 1633-1636 para la primera, Valbuena Briones sugiere 1659 para la segunda, y Parker deduce 1677 para la tercera. Luego veremos más datos sobre esta cuestión.

libros de *Samuel* (I y II) y en el libro de los *Reyes* (I)<sup>2</sup>. Naturalmente la fuente condiciona el relato calderoniano, pero lo hace desde la doble perspectiva del argumento y de la significación alegórica. El relato bíblico es un fragmento de la historia de Israel especialmente importante porque recoge el momento de la creación del reinado que se inicia con Saúl (antes habían reinado en las tribus de Israel los llamados «jueces»), pero con la salvedad de que Dios o Yahvé (Jehová) no parece sentir muy necesaria esta instauración monárquica<sup>3</sup>, y así se lo hace saber a Samuel (uno de los jueces), y a la postre Saúl caerá en desgracia de Dios<sup>4</sup>. Será David (el pastor) entonces el elegido, quien por sus victorias frente a los filisteos gozará en un principio del favor de Saúl, haciéndole su yerno después (al casarle con Micol), pero más tarde, el propio Saúl, celoso de sus triunfos, pensará en darle muerte. David también tiene la oportunidad de hacer lo mismo contra Saúl, pero no se atreve con «el ungido del Señor». Al final Saúl perecerá luchando contra los filisteos. Por otra parte, el reino de David (rey verdaderamente elegido por Dios; Saúl lo fue por deseo de su pueblo) estará marcado por sus incipientes victorias contra los filisteos, pero también por la exacerbada sensualidad del rey que se deja arrastrar al adulterio con Betsabé (casada con Urías o Uriyá), símbolo y antecedente de su transigencia e incluso complacencia con la violencia sexual de su hijo Amnón (o Amón).

La historia en su conjunto y en perspectiva, por tanto, no es ociosa, porque unos episodios parecen provenir de otros con cierto aire de saga familiar, al margen del sentido teológico que se le quiera dar a la historia. Todo esto ya está sagazmente intuido por Tirso de Molina en *La venganza de Tamar*<sup>5</sup>, como ahora veremos. Del posible antecedente de Lope de Vega poco podemos decir, ya que su obra *El templo de Salomón* se ha perdido<sup>6</sup>.

Así que hay que partir de la referida saga bíblica davidiana para entender cabalmente la historia del ciclo salomónico de Calderón. En este sentido interesa recuperar el valor simbólico de todo el relato, apuntado sin duda por la tradición cristiana que llega al dramaturgo. Desde un enfoque globalizador esta historia tendría varios puntos de tratamiento e interés diferenciados. En

<sup>2</sup> Como Calderón manejaría los textos bíblicos de la Vulgata nos atenemos en general a ese texto, pero manejamos las referencias de varias traducciones modernas españolas, de las que especificaremos en cada caso lo que corresponda.

<sup>3</sup> 1 Samuel, 8, 6-22.

<sup>4</sup> 1 Samuel 15.

<sup>5</sup> *La venganza de Tamar* puede ser algo anterior a 1634, pues en este año se publica en la *Tercera Parte* de sus comedias. Las citas que realizamos de esta obra se refieren a la edición de Blanca de los Ríos (Aguilar, 1958, tomo III, págs. 362-404). Altero la puntuación conforme a mi propio criterio.

<sup>6</sup> Vid. el Catálogo de las comedias de Lope de Vega en *Vida de Lope de Vega (1562-1635)* de Américo Castro y Hugo A. Rennert, 1969, Anaya, pág. 495.

primer lugar, un precedente dramático en la historia de David (que sería el primer acto de un drama familiar), desarrollado luego por su hijo Amón en la historia de Tamar; en segundo lugar, una historia de ambición y poder en el relato de Absalón (segundo acto de ese drama familiar); y en tercero y último término (y verdadera culminación de la historia) tendríamos la gloria y esplendor de Salomón en la construcción del templo, y la visita de la reina de Saba, con la que se abre la puerta al Nuevo Testamento, al realizarse la premonición de la futura historia evangélica por medio del símbolo polivalente del árbol, raíz del templo de Salomón y configuración de la cruz de la Redención, y por tanto raíz también de la Iglesia cristiana.

De esta manera, Tirso se ocupará del primer acto del drama (en la comedia *La venganza de Tamar*<sup>7</sup>), y Calderón, del segundo (en la comedia *Los cabellos de Absalón*), y del tercero (en la comedia *La sibila del Oriente*, y en el auto *El árbol del mejor fruto*, ya desde un ángulo esencialmente simbólico-alegórico).

Como quiera que la comedia de Tirso ha sido objeto de atención especial por parte de la crítica calderonista debido a la extraña peculiaridad de su adaptación (o mejor apropiación de una jornada de la misma por parte del autor de *La vida es sueño*, aunque esto ahora se discute), no es posible prestar atención a la obra de Calderón sin dejar constancia de ese problemático débito y tratar de analizar su verdadero sentido<sup>8</sup>. Si aceptásemos la tesis de Alfredo Rodríguez López-Vázquez acerca de la autoría calderoniana del tercer acto de la obra de Tirso, nos explicaríamos quizá la incongruencia de estilos que refleja la obra de Tirso. Otras incongruencias las hay también en *Los cabellos de Absalón*, que no es necesario explicar como fruto de la adaptación de la jornada tirsiana, sino quizá del aprovechamiento calderoniano de un antiguo texto propio<sup>9</sup>. Pero esto son asuntos que, de momento, no interesan a nuestro propósito.

---

<sup>7</sup> Y si damos por buena la tesis de Alfredo Rodríguez López-Vázquez acerca de la colaboración del propio Calderón en *La venganza de Tamar* de Tirso, de la que luego hablaremos, sería el propio Calderón iniciador junto con Tirso del ciclo bíblico davídico-salomónico.

<sup>8</sup> Hasta hace poco parecía incuestionable que Calderón había tomado prácticamente la jornada tercera de la obra de Tirso para incluirla como segunda de su propia obra, con algunos retoques mínimos, pero la situación cambia con la aparición de un artículo de Alfredo Rodríguez López-Vázquez titulado «La venganza de Tamar: colaboración entre Tirso y Calderón» (*Cauce*, núm. 5, Sevilla, nov. de 1982, págs. 73-85), en el que éste investigador considera la hipótesis de la doble autoría para *La venganza de Tamar*, los dos primeros actos serían de Tirso y el último de Calderón, lo que justificaría ese pretendido «robo» calderoniano.

<sup>9</sup> Estas incongruencias fueron hace tiempo ya señaladas por Albert E. Sloman en su obra fundamental *The Dramatic Craftsmanship of Calderón*, Oxford, 1958, págs. 94-127. Una de ellas, por poner un ejemplo notable, es la que se refiere a la minúscula aparición del personaje de Eliazar en el discutido segundo acto, cuando no aparece en el resto de la obra, y sí sin embargo en la obra de Tirso.

En principio, *La venganza de Tamar* está totalmente inmersa en la historia davídica y sólo, en cuanto que episódicamente aparece Salomón como hijo de David, podemos hablar de historia salomónica, aunque en este caso podríamos hablar mejor de prehistoria salomónica. Y si tiene interés para nuestro estudio presente se debe no sólo a la aparición del personaje referido sino a que constituye el primer eslabón del ciclo sin el que no se entiende muy bien el desarrollo intermedio del mismo. La prueba es que Calderón aprovecha el último acto de la obra tirsiana para introducirlo como segunda jornada de *Los cabellos de Absalón*. La obra de Tirso se caracteriza por entender el drama desde una perspectiva fundamentalmente familiar y humana. Esto es así porque el núcleo de la tensión se circunscribe al enamoramiento de Amón por Tamar, a la melancolía que esto le produce, y a la decisión de conseguirla aunque sea por la fuerza. Esto ocupa las dos primeras jornadas. La tercera se refiere a la violación. Quiere decirse que el tema del poder, encarnado en la actitud de Absalón cuando decide vengarse de su hermano Amón para hacer justicia a su hermana Tamar, no aparece realmente hasta la última jornada, y por ende su protagonismo no cobra fuerza hasta ese momento. Evidentemente esta es la razón por la que Calderón aprovechará esta última jornada para realizar el drama de poder que le interesa. Pero incluso podemos dejar claro que en el drama tirsiano ya estaba levemente esbozado, en la figura de Absalón, el primer impulso dinámico de la teoría del poder que representa el personaje referido. Ocurre en el parlamento de éste cuando reflexiona (en unos versos, por otra parte, marcadamente calderonianos, si es que no son realmente suyos, como aboga la teoría de Alfredo Rodríguez) al principio de la última jornada, sobre el desafuero de Amón que podrá ser heredero injusto del rey David:

Hija es Tamar, si él es hijo.  
 Mas no importa; que ya elijo  
 la justa satisfacción,  
 que a mi padre la pasión  
 de amor ciega: pues no ve.  
 Con su muerte cumpliré  
 la justicia y mi ambición.  
 No es bien que reine en el mundo  
 quien no reina en su apetito;  
 en mi dicha y su delito  
 todo mi derecho fundo.  
 (J. III, esc. 7, págs. 394-395)

Y hacia el final de la obra reitera:

Sobre el trono me han de ver  
 de mi padre, coronado.  
 Muera en el convite Amón,

quede vengada Tamar,  
 dé la corona lugar  
 a que la herede Absalón.  
 (J. III, esc. 12, pág. 401)

En el drama tirsiano hay que tener en cuenta varias cosas. En primer lugar, que todo el relato es un relato familiar, como hemos venido diciendo, una narración davídica que se funda de forma esencial en el texto bíblico y tiene siempre sus referentes en motivaciones que se desprenden de éste. Por ejemplo, hay que recordar que Amón (o Amnón en la Biblia) es el hijo primogénito de David, el heredero visible, y el hijo querido de éste<sup>10</sup>. Sólo así se puede entender que Tirso nos presente a un David débil con el crimen de Amón. Tamar por su parte aparece en el texto bíblico como hija de David<sup>11</sup> y Maaká (o Macat), de los que a su vez nació Absalón, siendo por tanto hermanos de los mismos padre y madre. No así Amón, que es hijo de David y de Ajinoám (2 Samuel, 3, 3). Naturalmente los exegetas bíblicos conciben toda la historia del ciclo davídico como una historia cuyos elementos son interdependientes. Así, el propio desafuero de Amón no sería sino consecuencia de otro semejante cometido por su padre David cuando fue capaz de romper el feliz matrimonio de Betsabé con Uriyá, que el profeta Natán describe al propio rey por medio de la parábola de la corderilla del pobre arrebatada por el rico a su dueño (2 Samuel, 12). Dice a este tenor, entre otros, el comentarista F. Buck: «Esta profecía se cumplió en el asesinato de Amnón (2 Sam 13, 28-29) y en la muerte de Absalón (2 Sam 18, 14) y de Adoniyá (1 Re 2, 25). Amnón, alegando el ejemplo de su padre, cometió el pecado de incesto. La rebelión de Absalón fue indirectamente provocada por el incesto de Amnón. Y Adoniyá murió como rival del hijo de Betsabee»<sup>12</sup>.

Quien mejor ha visto el posible ciclo trágico de la casa de David en el teatro de Tirso y Calderón ha sido unos de nuestros mejores conocedores del

<sup>10</sup> 2 Samuel, 3, 1-2 y 13, 21-22.

<sup>11</sup> Que sepamos hay otras dos Tamar importantes en los textos bíblicos: la primera y la más destacada es la que corresponde al Génesis (38, 1-30) en un relevante inciso de la historia de José, en donde se narra cómo ésta se hace pasar por prostituta para tener acceso con Judá, escena que ha tentado a algunos pintores italianos como Tintoretto, en el cuadro titulado *El encuentro entre Tamar y Judá* (de 1555-1558) que se halla en el Museo Thyssen-Bornemisza. La otra Tamar conocida es precisamente una hija de Absalón de la que sólo se dice que «era muy bella» (2 Samuel, 14, 27). Un detalle que hay que hacer notar es curiosamente la belleza de estas tres mujeres de nombre Tamar, lo que quizá provenga de su propia denominación que en hebreo significa «palmera», y que quizá aluda a la respectiva esbeltez de las así llamadas y a su posible referencia simbólica (según el comentario de F. Buck, por ejemplo, el objeto y por tanto el nombre con el que se lo denomina son «símbolo de dignidad, de hermosura y de fertilidad». Vid. *La Sagrada Escritura*, t. II, BAC, 1968, pág. 422).

<sup>12</sup> *Ibidem*, pág. 417.

teatro español en líneas generales. Nos referimos en concreto a Francisco Ruiz Ramón, quien en su libro *Calderón y la tragedia*<sup>13</sup> asentó definitivamente una teoría sobre el teatro trágico de Calderón por la que estuvo rondando hace tiempo, y que por fin con más extensión y meditación le permitió escribir unas iluminadoras páginas sobre el sentido trágico de algunas obras calderonianas, entre las que se encuentra el núcleo de lo que él llama «La tragedia de la casa de David», que se circunscribe esencialmente a la obra *Los cabellos de Absalón*, sin olvidar el previo préstamo de *La venganza de Tamar* de Tirso. Son muy sugestivas e inteligentes las páginas que dedica el estudioso a este tema, y a las que nos tendremos que referir con cierta extensión. Lo que me parece más interesante en principio es el que haya visto la historia *sub specie tragediae*, y haga los oportunos y correspondientes paralelismos con la tragedia antigua, remontándose hasta Esquilo y *Los siete contra Tebas*. Porque efectivamente en ambos ciclos «la culpa se encuentra en el terrible suceso acaecido en la casa real de Tebas»<sup>14</sup> (en Tirso-Calderón será en la casa real de David). Dejando de momento a un lado esta concepción, que se limita a un reducido y acotado terreno dramático, a nosotros nos ha parecido de mayor interés aun, para nuestra más dilatada visión, ampliar el panorama teatral y temático, y partiendo de David, centrarnos en Salomón, que viene a ser la culminación teatral de la historia y que abre a una dimensión no sólo trágica en la concepción dramática del Antiguo Testamento, sino trágica también alegóricamente hablando, al establecer Calderón con su gigantesca mirada la síntesis de la historia de David-Salomón-Sabá-Cristo, es decir al ampliar hasta una síntesis humano-teológica y redentorista toda la historia bíblica que parte de la historia davídica. Ya no se trata para Calderón de hacer una historia de una tragedia familiar en un ámbito reducido, sino de darle una dimensión universal y humana, porque al final en la historia de la Redención estamos integrados todos los humanos, al convertir el drama de una familia en la historia salvífica de la Humanidad. Para ello hemos tenido que dilatar el concepto, el número de obras y la concepción en un núcleo más amplio. Es el que, con mejor o peor acierto, denominamos «trilogía salomónica de Calderón». El punto de perspectiva cambia; Ruiz Ramón lo observa desde el inicio, y en un ámbito más reducido; a nosotros nos interesa en función del final de la historia y en un ámbito más amplio, y no tanto como desenlace de la misma, sino como concepción unitaria y de sentido de la historia humano-teológica. En Calderón no estamos primordialmente ante la tragedia de una familia (que lo estamos) como ante la visión que a través de esa historia se ofrece de otra historia igualmente trágica (la de Cristo y, a la postre, la propia nuestra) que trasciende aquella y que se convierte en una historia de todos los hombres, ya no trágica

<sup>13</sup> Vid. *op. cit.* en nota 8.

<sup>14</sup> Traída la cita por Ruiz Ramón de Albin Lesky (*La tragedia griega*, Madrid, 1966, pág. 86).

al final, porque es salvadora, aunque haya partido de una tragedia. Veremos punto por punto como se realiza esto en Calderón. Pero veamos los primeros y audaces pasos dados por Tirso en *La venganza de Tamar*.

Dejando a un lado las disquisiciones sobre los problemas de autoría a que nos hemos referido antes, nos interesa observar la comedia, más que en sí misma, como primer peldaño de una historia más amplia que puede ser continuada<sup>15</sup>. Esta creemos que fue la mirada con la que Calderón compuso probablemente *Los cabellos de Absalón* y posiblemente las obras que continúan el ciclo salomónico. En cualquier caso *La venganza de Tamar* es fundamentalmente la historia de una pasión y de un personaje, Amón. Como término de esa pasión hay que situar a otro, que es el que da nombre al drama, Tamar, pero Tamar en realidad es el objeto de esa fascinación que por ella siente el protagonista, y, en tanto objeto, aparece como secundario, al menos en el planteamiento general de la historia. Otra cosa es que en su desarrollo aparezcan motivaciones fundamentales de orden temático que, como muy bien sabe, sobre todo, quien haya visto representada la obra, resultan de la violación de Tamar, como es el valor de la mujer deshonrada y la pulsión de venganza, que según el código de la época recaerá en un pariente de la dama, en este caso sobre el hermano de sangre por ambas vías, paterna y materna, que es Absalón. Desde ese momento la historia de Amón ha concluido y con ella la comedia. El cabo suelto que queda de la misma, la ambición de Absalón por heredar el trono de David a la muerte del primogénito Amón, es lo que permitirá a Calderón la sabia continuación del ciclo interrumpido. Ya no nos importa tanto si la pauta la marcó él mismo o fue Tirso de Molina quien se la sugirió. En la época, como todos sabemos, las imitaciones, los préstamos teatrales, las refundiciones, las colaboraciones, etc., eran moneda corriente, y la fuente originaria nos interesa hoy en cuanto capaz de producir originales secuelas creadoras más que en el hecho mismo de la imitación, que no hay por qué tomarlo peyorativamente. Lo que desde luego me parece inadecuado, como hacen algunos críticos, es tachar a Tirso de torpe en esta comedia, hablar de «falta de proporción» y cosas por el estilo, que provienen seguramente de los juicios de Blanca de los Ríos, quien, a su vez, sigue en muchos de sus juicios a McClelland<sup>16</sup>. Para ellas las virtudes de Tirso, como el lamento

<sup>15</sup> La crítica, en general, ha visto el hecho obvio de que la obra de Tirso parte del núcleo temático de Amón, frente a la de Calderón que se centra en Absalón. Así, por ejemplo, K. Patricia O'Connor dice: «Si Tirso nos presenta *La venganza de Tamar* en términos de Amón, su incesto y el problema de la justicia, Calderón enfoca su obra en términos de Absalón y su ambición» (en «*La venganza de Tamar* de Tirso y *Los cabellos de Absalón* de Calderón: análisis comparativo», *Actas del Congreso Internacional sobre Calderón y el Teatro Español del Siglo de Oro*, Madrid, CSIC (1983), pág. 1314).

<sup>16</sup> I. L. McClelland, *Tirso de Molina, Studies in Dramatic Realism*, Institute of Spanish Studies, Liverpool, 1948.

y la alucinación final de David en el acto III, pueden convertirse en fallos, fallos que ahora llamaríamos estructurales.

Es evidente que los dos actos iniciales tienen poca relación con el acto final, como ya hemos visto, porque se cede el protagonismo a Absalón, hasta entonces bastante alejado del drama. Pensemos, no obstante, que el autor sigue de manera bastante lineal el drama bíblico, al que, en todo caso, habría que acudir para explicar esta estructura, que no es dramática sino narrativa, y cuya sumisión a la fuente original quizá explique en parte esa debilidad. Un juicio bastante ponderado nos lo ofrece Ruiz Ramón en su *Historia del teatro español*<sup>17</sup>, quien razona con la debida adecuación los posibles puntos débiles del texto. Pero precisamente ese protagonismo cedido a Absalón del que hablamos es la puerta abierta a la continuación del ciclo. En este sentido sí cabe pensar que Tirso organizó, en el diseño de su comedia, los materiales de manera demasiado radical (aunque no llegase a concebirla como parte de una de sus habituales trilogías). Radical, porque demasiado apegado al relato bíblico (aunque no siempre<sup>18</sup>), ocupa de forma exclusiva a Tamar y Amón en las dos primeras jornadas (lo que en principio está bien) pero a costa de difuminarlos considerablemente en la última jornada, y relega de forma demasiado ostensible, y esto es peor, la figura de Absalón para el último acto. Todo se resolvería si efectivamente se pudiera llegar a demostrar documentalmente que Calderón era el autor de esta última jornada. Se justificaría así el interés en destacar la figura de Absalón porque tendría *in mente* (es un suponer) la continuación de su historia dramática en otra comedia.

### 3. *Prólogo: Los cabellos de Absalón o la lucha por el poder*<sup>19</sup>

Lo que parece claro es que Calderón en *Los cabellos de Absalón* siguió de manera bastante fiel el relato bíblico correspondiente a 2 Samuel, 12-18, pero

<sup>17</sup> *Historia del Teatro Español (Desde sus orígenes hasta 1900)*, Madrid, Alianza, 1967, págs. 259-260.

<sup>18</sup> Sin embargo, Nancy K. Mayberry sugiere la posible existencia de una Trilogía tirsiana formada por las dos obras conocidas de Tirso y Calderón respectivamente, más *Las lágrimas de David*, atribuida hasta hoy a Felipe Godínez (Vid. "Tirso's *La venganza de Tamar*: second part of a trilogy?" en *Bulletin of Hispanic Studies*, núm. 2, LV, 1978, págs. 119-127). Respecto al radical seguimiento bíblico, como ha visto Kurt Reichenberger, Tirso elude la escena bíblica de la comida que prepara Tamar delante de Amón por no mezclar el estilo sublime con el vulgar (Vid. «Los pasteles de Tamar. Estrategias poéticas en la comedia de Tirso *La venganza de Tamar*», en *Tirso de Molina: Del Siglo de Oro al siglo xx*, Madrid, *Revista Estudios* (1995), págs. 259-271), aunque ello no es óbice para que resuma la escena con indicaciones suficientes de que le lleva manjares (J. II, esc. XV), como poco después el propio Calderón reiterará el mismo motivo de los manjares (vv. 635-676 y vv. 895-934). La justificación de semejante elusión (la confección real de la comida delante de Amón) se podría hallar simplemente en la economía poética (dramática y escénica).

<sup>19</sup> Sólo estudiamos aquí esta obra como antecedente de *La sibila del Oriente* y de *El árbol del mejor fruto*. Para un estudio, sobre la ambición de reinar en esta obra, meditado, hondo



dando una estructura a la historia perfectamente coherente frente a la linealidad mencionada de Tirso en su comedia. Aquí Calderón sí da una importancia a Absalón en el primer acto, equiparable a la que proporciona al núcleo pasional de Tamar y Amón. Esta hermosa tragedia constituye una especie de prólogo al verdadero ciclo salomónico, pero es propia y realmente una verdadera tragedia davídica, como lo era *La venganza de Tamar* de Tirso. Lógicamente en este estudio no nos interesa tanto el aspecto davídico, muy estudiado por la crítica además<sup>20</sup>, como el tratamiento incipiente del tema referido a Salomón. Desde la primera jornada Calderón trata de situar la historia en el perspectiva familiar de David como continuación desde otro ángulo de la historia contada por Tirso en su obra correspondiente. Así, David, que viene a celebrar sus victorias militares con sus hijos, echará en falta a Amón, quien está encerrado en su cuarto preocupado con otras cuestiones bastante ajenas a la guerra. Cuando Amón se queda solo ya empezamos a comprender que el relato transcurre por el sendero de su drama amoroso con Tamar. Las escenas subsiguientes corren paralelas a las que Tirso utiliza en su obra para demostrar simuladamente la pasión de Amón por su hermana paterna. Sin embargo, como hemos apuntado anteriormente, ya Absalón muestra aquí su decisiva caracterización como loco de ambición por el reino. Cuando Tamar lamenta la tristeza de Amón, dice Absalón:

Absalón.—	Yo, no.
Tamar.—	Absalón, ¿eso dices?
Absalón.—	Sí, que es heredero heroico de David; y si él se muere, quedo yo más cerca al solio; que a quien aspira a reinar, cada hermano es un estorbo. (vv. 213-218) <sup>21</sup>

La culminación de la acción en torno a Absalón en el primer acto tiene lugar con la llegada de Semey, quien trae en sus naves ricos materiales para la construcción del futuro templo, pero el principal y más inmediato reside en la persona de Teuca, una pitonisa que, aunque rechazada por el rey David, predecirá el destino fatal de Absalón por los cabellos, en un augurio que éste

---

y eficaz, remitimos al libro mencionado de F. Ruiz Ramón, ed. cit., especialmente las págs. 48-56.

<sup>20</sup> Vid. la bibliografía al respecto en el mencionado libro de F. Ruiz Ramón.

<sup>21</sup> Las citas de los textos de esta obra están tomadas de la edición de Evangelina Rodríguez Cuadros (P. Calderón de la Barca, *Los cabellos de Absalón*, Madrid, Espasa-Calpe, Clásicos Castellanos, 1989). Se trata de una competente edición crítica, con ejemplos y completísimo estudio. También tenemos en cuenta la edición de Gwynne Edwards (Calderón de la Barca, *Los cabellos de Absalón*, Pergamon Press, Oxford, 1973) de la que en casos aislados aceptamos alguna variante y modificamos algunos aspectos de la puntuación.

entiende de manera muy distinta. No es este episodio el que nos interesa en sí mismo, sino el tema auténticamente salomónico que se sugiere en este viaje de Semey al reino de Hirán para recabar de su aliado de Tiro esos ricos materiales que se especifican así en las palabras de su embajador:

De Hirán despachado vengo  
con tu armada y sus bajeles,  
monstruos de dos elementos:  
y entre las varias riquezas  
de plata y oro, hay cedros,  
material incorruptible  
para la obra del templo  
que tú hacer has prevenido  
al arca del Testamento  
(vv. 704-712)

Aquí ya está presente el embrión de las obras futuras: el tema del árbol incorruptible esencial en la culminación del ciclo.

Consciente sin embargo Calderón de que esa labor es prematura y no corresponde al rey David, le hará decir a éste:

..... y después de esto,  
los materiales que traes  
se guarden, porque aun no es tiempo  
que la fábrica se empiece;  
que yo labrar no merezco  
casa a Dios: quien me suceda  
la fabricará. Con esto,  
que aprendáis a ser piadosos,  
hijos míos, os advierto;  
pues el gran Dios no permite  
que yo fabrique su templo,  
porque manchadas las manos  
de idólatra sangre tengo.  
(vv. 734-746)

Con lo que alude a su adulterio con Betsabé y a la muerte que provocó a su esposo Uriyá. El no será, pues, quien construya el templo de Dios sino quien le suceda, es decir, Salomón, con lo que, a pesar de que aparentemente el protagonismo de Salomón en esta obra es ciertamente escaso, se está prefigurando con toda intención el futuro papel de éste. Aun así convendrá destacar la función directa que tiene en la obra el personaje que nos ocupa. Curiosamente desde el comienzo de la obra, contra lo que en un principio pudiera pensarse, Salomón tiene un destacado papel pasivo (valga la paradoja), y digo pasivo, porque no actúa, pero es contemplado con singular rele-

vancia. En la segunda acotación escénica dice el autor: «Abraza David primero a Salomón, después a Absalón, después a Adonías y a Tamar»<sup>22</sup>. Ciertamente es que esta preeminencia viene dada por la ausencia de Amón, pero es significativa en sí misma como premonición figurativa del relieve que tendrá el personaje en el futuro. Cuando David le abraza le califica de «prudente» (v. 24), lo que es una forma de señalar el contrario frente a sus hermanos, despeñados por la pasión y por la ambición (Amón y Absalón; Adonías pereció también por ambición, al precipitarse en su proclamación como heredero de David, y por su exigencia de Abisag, la sunamita del harén de su padre<sup>23</sup>). Pero Salomón, además de participar en la obra como personaje de «coro» de sus hermanos, tiene todavía en la primera jornada un papel importante, cuando al final de la misma interviene para desarticular la soberbia y envanecimiento de Absalón que interpreta en su propio beneficio la profecía de Teuca (vv. 747-850). En la polémica segunda jornada la presencia de Salomón se produce intermitentemente como resultado de su intervención en distintos episodios, pero en todos los casos los versos que aluden a él aparecen como enormemente significativos. Esto ocurre, por ejemplo, cuando David (recordando el episodio bíblico de Adonías y Betsabé, en 1 Reyes, 1-2, concretamente 1, 28-31) anuncia a su hijo la posibilidad de llegar a ser el futuro rey:

Bersabé, vuestra madre, me ha pedido  
por vos, mi Salomón: creced, sed hombre;  
que si amado de Dios, sois el querido,  
conforme significa vuestro nombre,  
yo espero en El que al trono real subido,  
futuros siglos vuestra fama asombre.  
(vv. 1138-1145)

Algo más adelante Salomón iniciará una de sus prudentes reflexiones, que servirán para caracterizarle, al decidir dar tiempo al tiempo para pronunciarse sobre la venganza de su hermana Tamar (vv. 1302-1309). Y casi al final de la misma jornada la pitonisa Teuca, por si alguna duda nos quedaba del destino salomónico, al repartir las simbólicas flores dará a Salomón la *corona de rey*<sup>24</sup>:

Esta es corona de rey,  
flor de vista, olor y ley;  
sus propiedades gozad;  
que, aunque rey, seréis espejo  
y el mayor de los mejores,

<sup>22</sup> Ed. cit., pág. 134.

<sup>23</sup> 1 Reyes, 1-2.

<sup>24</sup> Una planta que según *Aut.* en las boticas llaman comúnmente *meliloto*.

temo que os perdáis por flores  
de amor, si sois mozo viejo<sup>25</sup>.  
(vv. 1735-1741)

Salomón será además quien al final del acto anuncie a David la muerte de Amón a manos de su hermano Absalón (vv. 1906-1907).

Aunque la jornada tercera es explícitamente el acto que dedica Calderón de forma íntegra a describir la lucha literal por el poder de Absalón, no hay que olvidar un par de datos importantes referidos a Salomón. En primer lugar, el tan calderoniano sueño de David, en el que éste tiene la oscura pesadilla de su propia muerte a manos de su hijo Absalón, preanunciado en la segunda jornada («matar a mi padre...» v. 1419)<sup>26</sup>, pero de la que es despertado por Salomón, hecho que se convierte así en un simulacro de su salvación por el hijo fiel (vv. 2616-2649). Y en segundo lugar, la referencia final, que sirve de recordatorio, de que Salomón será su heredero:

Salomón, lo que has de hacer  
te dirá mi testamento...  
(vv. 3222-3223).

Frente a la ambición de poder de Absalón, tema de la obra, subyace el tema del destino, del designio divino que encarna Salomón, para quien está preparado (y preparando el autor) el alcance del reino. Por ello, y para ello, es especialmente importante el personaje de Teuca. Teuca representa el tema del hado, tan frecuentado por Calderón en sus comedias de cierto alcance filosófico. Si vemos la obra en perspectiva cíclica, Teuca será un claro antecedente de la reina de Sabá<sup>27</sup>. El origen inmediato de este personaje se remonta al de Laureta, la serrana que en la obra de Tirso acompaña a Tamar en su retiro y reparte flores entre los visitantes con funciones de pitonisa. El cambio de

<sup>25</sup> Clara alusión de Teuca a los amores de madurez de Salomón que le perdieron. La Biblia habla de «setecientas mujeres y trescientas concubinas», muchas de ellas extranjeras y adoradoras de Astarté, Moloc y otros dioses, que desviaron a Salomón del culto monoteísta que debía a Yhavé (1 Reyes, 11, 1-13)

<sup>26</sup> Destacaba, con toda razón, Ruiz Ramón la conexión y unidad entre el acto segundo y el tercero a través de este episodio del sueño del último acto en relación con la escena de la corona del acto anterior (*Vid. Calderón y la tragedia*, ed. cit., págs. 54-55).

<sup>27</sup> Quizá por no tener en cuenta esta relación algunos críticos como Victor Dixon («El santo rey David y *Los cabellos de Absalón*», en *Hacia Calderón, Tercer Coloquio Anglogermánico [Londres, 1973]*, Berlín-Nueva York, 1976, págs. 84-98), o el propio Ruiz Ramón (*Calderón y la tragedia*, ed. cit., págs. 42-48), tratan de explicarse la contradicción aparente entre la Teuca de la primera jornada y la de la última, y buscan la explicación del fatalismo en la vieja profecía de Natán, que, como ya vimos, tiene un fundamento previo al drama mismo de Calderón, y que evidentemente pesó en su mente creadora como resultado de la tradición exegética cristiana, pero que en *Los cabellos de Absalón* está subsumida en el personaje de Teuca, que no es sino una síntesis ambigua de paganismo (fatum)-cristianismo (profecía) tan del gusto del Calderón urdidor de fábulas dramáticas.

nombre en Calderón y la importancia que concede al personaje excede totalmente las intenciones de la Laureta tirsiana (que, por otra parte reprodujo con exactitud Calderón al introducir aquella jornada en su obra). Por lo pronto este personaje puede inspirarse en varios episodios bíblicos algunos cercanos a la historia de Absalón. Por sus características de pitonisa puede tener puntos de contacto con la nigromante de Endor (1 Samuel, 28), pero sobre todo, y por el nombre, parece inspirado en el episodio de la mujer de Tecua (2 Samuel, 14), hábil personaje que es utilizado por Joab para hacer venir a Absalón a Jerusalén y tratar de conseguir el perdón de David por la muerte de Amón. El nombre de Teuca parece metátesis de Tecua (o Teqoa), que posiblemente a Calderón le fue sugerido por el episodio de la mujer de ese lugar (próximo a Belén), de la cual en la Biblia no se menciona el nombre, pero de quien se cuenta la historia referida, cuya relación con pitonisas o nigromantes no debió pasar inadvertida al dramaturgo por el hecho de hablar ésta al rey David con un enigma o parábola muy del gusto de las Escrituras, aunque la mujer de Tecua no se presente como tal, sino simplemente como una mujer sabia, en el sentido antiguo de «aguda e ingeniosa»<sup>28</sup>. Calderón, uniendo todos los cabos de la madeja, debió de tener *in mente* el nombre de Tecua, que alteró ligeramente para crear un personaje (heredero de Laureta, no lo olvidemos) y antecedente importantísimo, como veremos de la sibila de Sabá salomónica.

No es ocioso detenerse un poco en el tratamiento relevante que da Calderón a este personaje frente a la Laureta episódica (sólo salía en el último acto de la obra) de *La venganza de Tamar*. Por de pronto Teuca ya aparece en el primer acto de la comedia, precisamente relacionada con Semei (Semeí o Simí), que es el embajador de David a Hirán para traer la madera de cedro con la que construirá el templo en tiempos de Salomón. Lo más llamativo es que se la representa con el transporte extático característico de las profetisas o sibilas:

Aunque responder quisiera  
al Rey, no he podido, ¡cielos!;  
que está espíritu más noble  
aposentado en su pecho  
que en el mío; y como al verle,  
mudo quedó el que yo tengo,  
en mí se venga, a pedazos  
el corazón deshaciendo.  
¡Ay de mí!, rabiando vivo.  
¡Ay de mí!, rabiando muero.

<sup>28</sup> Vid. el comentario a este pasaje en *La Sagrada Escritura, op. cit.*, tomo II, pág. 429 y ss.

Absalón.—       ¿Qué frenesí, qué letargo  
                               dio a la etiopisa?  
 Salomón.—       ¿Qué es esto?  
 Aquitofel.—     Sus cabellos y sus ropas  
                               está arrancando y rompiendo.  
                               (vv. 747-760)

Este transporte es muy similar al que va a acaecer a la reina de Sabá, quien también aparecerá acompañada de Semey, como ya veremos, en *La sibila del Oriente*. Teuca predecirá entonces el destino de Absalón. En el acto segundo, Calderón sustituirá a Laureta por Teuca. Pero precisamente, y esto es lo más interesante para nuestro propósito, será con Teuca con quien comience la jornada tercera, retomando Calderón el hilo de la historia y atribuyendo ahora con entera claridad al personaje la identificación con la mujer de Tecua bíblica (2 Samuel, 14, 1-20), precisamente en el episodio de la parábola que utiliza para decidir al Rey por el perdón a Absalón (vv. 2037-2129).

Anejo al personaje de Teuca está la idea de la profecía y, a la postre, la del cumplimiento de los hados. Idea que Calderón va elaborando paralelamente a la descripción de la ambición de poder que se desarrolla en Absalón<sup>29</sup>. Las semejanzas ideológicas y textuales en este sentido con *La vida es sueño* son evidentes. La ambición de poder del protagonista y la rebelión contra el padre en ambas obras acentúan las semejanzas, reforzadas incluso por el destino de aquel, que de forma similar viene premonitoriamente anunciada por el hado. La proximidad de las obras en cuanto a la fecha de composición parece probable<sup>30</sup>. De esta manera las predicciones de Teuca (vv. 761-850) equivalen a las advertencias de los hados a Basilio tal como él cree entenderlos<sup>31</sup>. El

<sup>29</sup> F. Ruiz Ramón señaló que «la fuente de donde procede el sentido trágico de la acción» está en la profecía de Natán de la Biblia (2 Samuel, 12, 9-12). Naturalmente que la impregnación bíblica de Calderón es total, pensamos nosotros, y además intencionada, pero lo que hace de su comedia una verdadera tragedia teatral es más la disposición y el sentido que proporciona a su fábula que el posible aprovechamiento del impulso de su fuente, pues Calderón selecciona a su conveniencia la orientación de éstas, como vemos igualmente en la historia de Salomón, del que muy astutamente escamoteará los aspectos que no le convienen a su drama, aunque siempre honestamente dejará la puerta abierta a su realidad posterior, como ya veremos. Si se hace depender demasiado el sentido trágico de la fuente bíblica se corre el riesgo de mermar la validez teatral de la comedia en pro de la mimesis de su foco inspirador. Lo que se debe valorar en todo caso en Calderón es su extraordinaria capacidad para sintetizar y organizar el sentido de sus fuentes.

<sup>30</sup> Hilborn fecha *Los cabellos de Absalón* hacia 1634 (H. W. Hilborn, *A Chronology of the Plays of Calderón*, Toronto, 1938, pág. 25). Aun teniendo en cuenta la imprecisión de sus fundamentos, al igual que la de la fecha habitualmente asignada para *La vida es sueño* (véanse, entre otros, los estudios de J. M. Ruano de la Haza, al respecto), su proximidad de composición, como decimos, parece bastante segura.

<sup>31</sup> Vid. Calderón de la Barca, *La vida es sueño* (vv. 600-843). En ed. de E. Rull, Madrid, Alhambra, 1980, págs. 148-156.

mismo David, como padre, es un *alter ego* de Basilio, y en consecuencia, Absalón lo es de Segismundo. Salomón es la posibilidad futura de un nuevo príncipe, si falla Absalón, como ocurre con Astolfo si fallaba Segismundo, con la diferencia de que en *La vida es sueño* fallan los hados, o mejor dicho, falla la interpretación que hace Basilio de los hados, y en *Los cabellos de Absalón* se cumplen los hados y Salomón (verdadero Segismundo) es el que reinará. Los paralelos continúan: la deshonrada Tamar y sus lamentos (vv. 1114-1269) se asemejan a la Rosaura despechada de la tercera jornada de *La vida es sueño*<sup>32</sup>. Y el doblete Absalón-Salomón (el uno decidido a la venganza y el otro haciendo gala de prudencia) representa la duda prudente de Segismundo en esa misma situación<sup>33</sup>. Igualmente el perdón de David (doble, pues perdona a Amón, y luego a Absalón) puede equivaler al perdón de Basilio (en apariencia, en realidad el perdón es de Segismundo), etc. En la jornada tercera la batalla de Absalón contra su padre (vv. 2956 y ss) recuerda la de Segismundo contra Basilio<sup>34</sup>. Sin embargo lo que separa ambas obras es la idea dramáticamente envuelta: en un caso fatalista, el hado se cumple (*Los cabellos de Absalón*) y tenemos una tragedia; en otro no se cumple, porque el protagonista ejerce su libertad (*La vida es sueño*). En ambos casos se reproduce el drama de la ambición de poder y los medios para alcanzarlo. Pero en el primero Absalón utiliza, con una excusa como medio, la conquista directa, mientras en el segundo se sublima la ambición por medio de la renuncia.

#### 4. *El anillo del ciclo: La sibila del Oriente. Hacia el simbolismo primordial*

¿Qué vio Calderón en la historia de Salomón para decidirse a realizar un drama sobre la misma? Quizá la respuesta tengamos que empezar a buscarla en una multiplicidad de causas. En primer lugar, en el hecho mismo de completar el ciclo del que hablamos; en segundo lugar, en el período en el que decidió realizarlo. El tono de la comedia *La sibila del Oriente* dista mucho del de *Los cabellos de Absalón*, y parece por ello haber surgido en la mente de su autor en una época de madurez y de reflexión. Mientras Hilborn sugiere sin mucha seguridad la fecha de 1634-1636, Valbuena Briones la siente emparentada por el estilo y la elaboración estética con *En esta vida todo es verdad y todo mentira*, que se representó en 1659. Edward Glaser realizó un estudio sobre la relación de las sibilas antiguas con la famosa reina de Saba y su interpretación en la obra calderoniana<sup>35</sup>.

<sup>32</sup> Vv. 2690-2921 (Ed. cit., págs. 250 y ss.).

<sup>33</sup> Vv. 2922-2997 (*ibidem*, págs. 258-261).

<sup>34</sup> Vv. 3136 y ss. (*ibidem*, págs. 268-276).

<sup>35</sup> Edward Glaser, «Calderón de la Barca's *La sibila del Oriente* y la Gran Reina de Saba», *Romanische Forschungen*, LXXII, (1960), págs. 381-403.

Hartzenbusch, contra toda lógica, pensó que el auto era la fuente de la comedia, sin aducir ningún argumento de peso para ello. El auto de *El árbol del mejor fruto* es de 1677, según Parker, y, aunque tampoco parece una fecha muy segura, ciertamente es lo más aproximado a la realidad<sup>36</sup>. Está claro sin embargo que el auto es posterior a la comedia, no sólo porque sea la técnica más usual y lógica, sino porque denota una mayor elaboración en su construcción, en los personajes y en el estilo<sup>37</sup>. Lo más sensato es que la comedia sea anterior, aunque no podamos precisar en cuanto tiempo, y como es cierto que la técnica y estilo de la obra nos sitúan en una estética que corresponde a una de las épocas serenas y elaboradas de su autor, aunque menos evolucionadas que las del auto, las deducciones de Valbuena Briones nos parecen certeramente encaminadas.

De forma semejante a como ocurría, por ejemplo, en *La cisma de Inglaterra*, la obra comienza con Salomón dormido al que se le aparece una visión, lo que nos sitúa en una perspectiva íntima y reflexiva (como también ocurrirá al comienzo de *Los dos amantes del cielo*, *El mágico prodigioso* o *El José de las mujeres*), sólo que aquí la idea de la visión nos adelanta que estamos en un ámbito mágico o profético, no sólo en un sueño material propiamente dicho, y que por ello mismo el entorno de la comedia tiene desde el principio el aire

<sup>36</sup> Por el contexto parece que *El árbol del mejor fruto* anunciaría *El primer refugio del hombre y probática piscina*:

Idolatría.—	No hallará, que yo sabré, Sabá, a ese profundo seno rebalsar tanta piscina que nadie le busque dentro.
Salomón.—	Si es óleo de la salud, allí le hallará el enfermo que corra más diligente a ver en él su remedio.
Idolatría.—	¿Qué óleo de salud, si está el orbe en vil cautiverio?
Sabá.—	Eso lo dirá otro auto, que a ti te pondrá en silencio...

Esto nos parecería (y se lo debió parecer a Valbuena Prat cuando los fechó en el mismo año de 1661, paradójicamente invertidos en el orden que debía por la referencia textual), si no fuera porque del año 1661 existe la documentación de Pérez Pastor que nos dice que se representó efectivamente *El primer refugio del hombre* y *El primer blasón católico de España* (auto que se ha perdido). Como quiera que se representaban dos autos en el Corpus, este hecho desbarata la teoría de que *El árbol del mejor fruto* fuese de ese año. Por tanto quizá haya que darle la razón a A. A. Parker, y pensar que el auto que continuaría al nuestro sería *La redención de cautivos*, con los que ambos rellenarían el hueco del año sin autos conocidos de 1677 (Pérez Pastor no da documentación orientativa al respecto).

<sup>37</sup> Un estudio iluminador en este sentido, centrado fundamentalmente en el análisis de los personajes, puede verse en el artículo de Félix Menchacatorre «Relaciones entre *La sibila del Oriente* y *El árbol del mejor fruto*» (en Actas del «Congreso Internacional sobre Calderón y el Teatro Español del Siglo de Oro, Madrid 8-13 de junio de 1981», Madrid, CSIC (1983), págs. 955-961).



religioso requerido, lo cual, por otra parte, no puede sorprender porque el motivo está tomado del propio texto bíblico<sup>38</sup>. La primera palabra dialógica entre Salomón y la visión es reveladoramente «Dios». La segunda escena es la eclosión de toda la riqueza, boato y parafernalia que rodea la recepción en la Corte de dos reyes (de Egipto y Tiro) por otro rey, Salomón (de Jerusalén). Son los dos polos de atención del autor en su texto: el exterior de la representación de la riqueza y el poder imperiales, y el interior de la comunicación íntima y personal en demanda de «ciencia». Los dos centros tienen sendas funciones: espectáculo y reflexión. Es decir, que sobre esos dos basamentos se alza el edificio de la comedia, porque de ellos se prolongan los nervios que recorren los dos episodios que constituyen su esencia: la construcción del templo (que sólo se puede hacer con el poder y la riqueza que descansa en la paz y colaboración con otros reinos), y la profética visita de la Reina de Sabá (que encarna la riqueza y el poder del mundo interior para la conquista del reino espiritual que llene de sentido futuro ese mismo templo). Además, el nexo de unión de ambos episodios lo forma idéntico objetivo: la utilización de los árboles del Líbano, que encarga Salomón cortar a Candaces, para la construcción del templo, mientras envía a Hirán a la reina Nicaula de Sabá para solicitar su colaboración en la misma empresa de construcción («con árboles y peñas») de ese templo. Toda la comedia se reduce a esa labor. Si ese fuera el mero objetivo del dramaturgo tendríamos una obra con escasa sustancia dramática. Lo que sucede es que el trasfondo de dicha tarea revela un mundo nuevo que mira al futuro: la visión de Nicaula (con su profético éxtasis final) es la culminación de un drama que, en vez de acabar, prefigura su iniciación.

El fundamento de la construcción de *La sibila del Oriente* descansa pues en esos dos episodios, pero tiene por objetivo sobrepasarlos en sí mismos para llegar a la sustancia de la obra, que es eminentemente profética, y, por tanto, anunciadora del verdadero drama, que aquí sólo se plantea prefigurándolo, como decíamos antes. La disposición de esos episodios la organiza Calderón de forma que sean prácticamente simultáneos y no sucesivos. Así, en la primera jornada, a la vez que Salomón plantea el viaje de Hirán al reino de Sabá, aparece la reina en uno de sus trances e iluminaciones a través de los que, a pesar de que ella pertenece al mundo pagano, se le revela el misterio del árbol como «celestial madero», salvación de los hombres si saben leer en el libro de la naturaleza. Poco después llegará Hirán de su viaje para proponer a Nicaula ayuda para la fabricación del templo. Estos episodios constituyen el primer acto de la obra, que no es sino una exposición coherente y clara del tema de la misma a través de la presentación de los principales protagonistas del drama,

---

<sup>38</sup> Vid. 1 Reyes, 3, 5-15.

como era presumible. En la jornada segunda el desarrollo de tal planteamiento tiene su inmediata resolución en su mismo comienzo a través de la escena en la que Sabá descansa a la sombra de un árbol y se duerme. Esta escena, pues, tiene su correlato exacto con la escena primera de la jornada inicial en la que Salomón es presa de un sueño similar. Este sueño, naturalmente, es un sueño profético. Una vez dormida Nicaula, aparece un Coro en escena que cantará la virtud del árbol que ha de convocar a los hombres a un juicio universal. La función de este Coro es exactamente la que tenía el coro de la tragedia griega, y la que luego tendrá en los oratorios sobre temas bíblicos de Haendel<sup>39</sup>: comentar la sustancia de la acción desde una perspectiva superior a los hechos mismos. Entonces, Calderón, sorprendentemente, integra un episodio, en apariencia ajeno al discurrir de la acción: la aparición, en ese lugar apacible donde descansa Sabá, de un personaje atribulado por una sucesión de acontecimientos trágicos que él mismo se encarga de exponer a la reina. Es la historia de Joab, quien huye de Salomón por haber dado muerte a Absalón contra la voluntad del rey David. La resolución de esa historia (que enlaza perfectamente con la trama de *Los cabellos de Absalón*) servirá a Nicaula de prueba para verificar el alcance de la sabiduría de Salomón. La historia de Joab se hace paralela a la de Semey, quien está oculto en su compañía, también huido del rey Salomón, temiendo su venganza por haber maldecido a David a causa de los sufrimientos que procuraba a su pueblo por su lucha contra Absalón. Joab pide a Nicaula que no permita que talen ese árbol bajo el que ella descansa, porque se trata de un árbol prodigioso. La reina promete ayuda a los dos, y reflexiona sobre la virtud de ese árbol, que, situado entre dos condenados a muerte, está prefigurando la cruz del evangelio en la escena presentida de Cristo entre los dos ladrones. Pero este deseo no puede tener realización porque un hebreo decide cortar el árbol contra la voluntad de la reina y del gentil Candaces, y al hacerlo el árbol sangra por sus hojas y ramas. El árbol así cortado es una extraña mezcla de ciprés, palma y cedro<sup>40</sup>, que viene

<sup>39</sup> Por cierto, el propio Haendel escribió un oratorio en tres actos sobre este tema de Salomón (*Solomon*) en 1748, siguiendo el esquema bíblico pero con variantes de género y de actitud muy distintas a la comedia y auto calderonianos. Por ejemplo, Haendel (y su anónimo libretista) dan un realce dramático importante al episodio de las ramera y el niño, cosa que Calderón no lo tiene apenas en cuenta; igualmente ofrece un destacado papel a la mujer de Salomón (la hija del Faraón) y su relación amorosa con el rey, etc., y otros aspectos que no podemos detallar aquí.

<sup>40</sup> Ya indicó Valbuena Briones la fuente del Antiguo Testamento en la profecía de Isaías:

«Gloria Libani ad te veniet,  
Abies, et buxus, et pinus simul  
Ad ornandum locum sanctificationis meae;  
et locum pedum meorum glorificabo».  
(«Vendrá a ti la gloria del Líbano  
con el abeto, el boj y el pino,  
para adornar el lugar de mi santuario  
y glorificar el lugar de mi residencia»).

a simbolizar las tres personas de la Trinidad. Cuando llegan ante el rey Salomón, éste decide poner al árbol en un jardín aparte. Al proponer Sabá al rey el perdón de los dos prófugos, Salomón tomará un camino intermedio (como en el caso bíblico de las madres y el niño disputado) y sólo perdonará a uno, sin decidir de momento a cuál. Queda como hecho fundamental de esta jornada la traslación del árbol y su magna simbología, lo demás casi es anecdótico, pero aun siéndolo está supeditado a esa simbología de la cual forma parte; así los condenados son también símbolos añadidos a la cruz, como hemos visto.

El panorama que se nos presenta al comienzo de la última jornada es aparentemente un anticlímax, una escena palaciega de sosiego cortesano: un juego de adivinanzas, propuesto por las damas negras de Sabá, Irene e Irífile. Son los enigmas que pueden mostrar la sabiduría legendaria del rey. Pero esta escena es un anuncio de otras decisiones más serias que habrá de tomar el monarca. Al final del cuadro, tal es su apacibilidad, Salomón se duerme. Pero su sueño no es más que una repetición del que iniciaba la obra. En él tendrá una visión que le predice la desgracia que le acaecerá si llega a amar mujeres extranjeras «de otra ley». Con un «nada sabré, si yo no sé salvarme» se cierra la amenazante visión profética de un futuro que no tendrá lugar en la comedia, pero que Calderón, honesto con el espectador, no puede hurtarle.

Tiene lugar la construcción de un puente que unirá el monte Moria al Calvario. Moria o Moriá es la región en uno de cuyos montes Abraham tenía que sacrificar a su hijo Isaac (Génesis, 22, 2), pero, sobre todo, Moria era el

---

Doy la versión de la Vulgata, que es la que debió de manejar Calderón. Traduzco literalmente. La referencia es Isaías, 60, 13 (no 60, 3, como por error da Valbuena, tanto en su edición de comedias como en su *Perspectiva crítica de los dramas de Calderón*, Madrid, RIALP, 1965, pág. 293, nota 12). Las traducciones modernas dan la versión de «los cipreses, los olmos y los alerces» (Nácar-Colunga), o «ciprés, olmo y boj» (Ed. Paulinas), o «ciprés, abeto y pino» (Schökel, Mateos), o «ciprés, plátano, boj» (Biblia de Jerusalén), etc. No parece muy segura la equivalencia de los árboles. La sustitución del pino por la palma la explica Valbuena con la simbología que expone el texto del propio Calderón:

El cedro, que es árbol fuerte,  
es como el Padre divino,  
que engendra perpetuamente.  
La palma, que dice amor,  
pues sin el amor no crece  
ni da fruto, semejante  
es al Espíritu ardiente  
que enciende en amor los pechos.  
El ciprés, que dice muerte,  
como el Hijo es, pues El sólo  
de las tres personas muere.  
(Acto II, Esc. IV)

El hecho fundamental declarado por Sabá es el del simbolismo total de la Trinidad expresado en esos tres árboles.

monte de Jerusalén donde Salomón habría de edificar el templo (2 Crónicas, 3), y donde «el Señor se había aparecido a su padre, David». Creo que la intencionada unión de Moria con el Calvario (lugar donde fue crucificado Jesús), mediante un puente, es mística invención calderoniana, pues está muy en su línea jugar alegóricamente con los nombres de lugares, y los lugares mismos, para unir el Antiguo Testamento con el Nuevo, y, en suma, la historia teológica del hombre en una síntesis y cohesión trascendentales. Este puente sobre el Cedrón (arroyo o valle) para pasar al Calvario se hará precisamente con el místico árbol que ya conocemos, y alrededor del cual gira en el fondo toda la comedia calderoniana.

Antes de pasar el puente, Salomón decide perdonar a Semey y castigar a Joab, tal como hubiera hecho su padre, pues Joab es culpable de homicidio que «es causa de Dios» y no puede perdonar el hombre, mientras que el agravio de Semey fue ofensa a David y por tanto sólo al hombre, y en ese sentido sí le concierne a éste el perdón. Sabá entonces descubre a Salomón el origen del árbol, que remontándose a Adán y a su hijo Set, pasó en la verde rama de olivo a Noé hasta el Líbano, donde fue venerado hasta que la recogió Candaces, y sirvió luego para construir el puente sobre el Cedrón. Tiene la reina después la visión de Cristo en ese árbol, al que ya adora Salomón ante la admiración de todos. Es el clímax verdadero de la obra, pues encierra la suprema visión teológica y mística del árbol entronizado como símbolo de la historia salomónica que rodea la construcción del templo. Así pues, esta comedia, con su manifiesta tendencia al simbolismo de los acontecimientos, como acabamos de ver, representa un punto central en la evolución del ciclo salomónico, al que sólo falta el peldaño de la alegoría generalizada.

##### 5. *Esoterismo y didascálica: El árbol del mejor fruto. Anagnórisis de la historia*

Parece que, en un principio, *La sibila del Oriente* presentaba una simbología suficientemente clara como para no tener que volver sobre la misma con más detalladas explicaciones del misterio que podía plantear la narración sabea (más que salomónica) del «viaje» histórico y místico del árbol, pero Calderón debió pensar que el tema era apropiado para una explicitación más pormenorizada de todos los elementos de la fabulación dramática, y, sobre todo, para, partiendo del esotérico viaje de la profetisa Sabá, realizar un desarrollo didascálico del conjunto y de cada uno de los episodios que integran la historia, siempre desde una perspectiva teológico-alegórica. Así tuvo que nacer *El árbol del mejor fruto*, que no es sino una reproducción de la anterior comedia pero en un grado máximo de abstracción real y de persuasivo didactismo teológico. La técnica le era bien conocida por haberla realizado con otras comedias suyas, pero en este caso el proyecto era aun más viable porque partía de una comedia sacra y en buena medida llena de simbolismos

esotéricos en cuyo desarrollo ya había realizado una cierta, y a veces sistemática, labor de hermeneútica más o menos explícita, como nosotros hemos ido viendo. La tarea ahora consistía en alcanzar el peldaño supremo del reconocimiento profético y en mostrarlo con entera claridad didáctica.

Naturalmente el auto como tal condensa más, si cabe, la acción central de la comedia. Esto se observa ya desde el menos nutrido reparto de los *dramatis personae*. Calderón ha suprimido diversos personajes secundarios (el negro Mandinga, por ejemplo), y algunos que eran importantes en la comedia, como Joab y Semey, porque servían para unir ésta con el resto narrativo del ciclo davídico. En el auto está claro que interesa única y primordialmente la conservación y predominio del núcleo alegórico en torno al misterio del árbol. Pero el dramaturgo ha procurado seguir el hilo de la comedia con paralelismos decisivos. Así, la primera escena del sueño de Salomón se reproduce con las únicas variantes ostensibles de un mayor relieve estético. El personaje de la Visión es sustituido por dos Ninfas que cantan extensa y paralelísticamente sus papeles, rematando su intervención con un Coro claramente *ripieno* reforzado por trompas y clarines. Se reitera la misma escena del recibimiento de los reyes Hirán y Candaces a quienes encarga la realización de un viaje a Sabá y al Líbano respectivamente para traer de esas provincias perfumes y maderas para la construcción y exaltación del templo. La siguiente escena tiene la particularidad de presentar a la reina de Sabá rodeada de tropa de músicos y entre ellos dos damas revestidas de caracteres alegóricos. Son Astrea y Palmira, a la última de las cuales se llama también Idolatría (son quizá los correlatos alegóricos de las «profanas» Casimira, Irífile e Irene de la comedia). Sabá pasa por un trance místico y tiene revelaciones sobre el «celestial madeiro» que ha de dar muerte y vida, lo que produce una reacción airada de la Idolatría, quien no alcanza a entender el mensaje profético. Llega en una nave Hirán, quien cuenta a Sabá los proyectos de Salomón en la construcción del templo. Cuando Sabá decide ir a visitar al rey, Palmira y Astrea manifiestan su rechazo a esa embajada. Sabá decide ir llevando consigo a Astrea, ante la ira y el desmayo incluso de Palmira. Por su parte Candaces encuentra entre los árboles de Jericó uno que manda respetar, pero el Hebreo lo corta mientras brota sangre de él entre ruido de terremotos. Desorientados los pastores ante la clase de árbol que puede ser, Candaces explica su simbolismo, que matiza más claramente que en la comedia de la manera que sigue:

es poco lo que se entiende  
de un jeroglífico que  
en una raíz contiene  
tres cosas en sí distintas  
que son una solamente,  
si a sus símbolos se atiende,

en cedro, palma y ciprés,  
duración, victoria y muerte<sup>41</sup>.

Después llevarán el árbol a Jerusalén<sup>42</sup>. Aunque no se dramatiza el episodio bíblico de las madres que disputan el hijo, sí lo refiere Salomón para hacer comprender a Eliud el aparente rigor de la sabiduría y el trasfondo de justicia de los actos inspirados por ésta. Recibe Salomón a Candaces e Hirán. Y luego se anuncia la llegada de Sabá en un carro triunfal acompañada de música «todos con instrumentos diferentes», cantos y baile. Sabá asimila para sí el personaje de la sulamita del *Cantar*<sup>43</sup> en unos coros que dicen: «Morena soy, pero hermosa, etc.». Manda Salomón a Eliud que repare el puente sobre el Cedrón para que lo pase Sabá sin sobresalto. La Idolatría se prepara para conseguir que el rey adore a Baal antes que Sabá se rinda al Dios de Israel. Ya en una apacible estancia, Salomón y Sabá se disponen a descansar, mientras Astrea y Palmira los distraen con enigmas florales. Sugiere Sabá la posibilidad de crear flores como la naturaleza. Se introduce una parte polémica entre los reyes y las damas, que tiene, más que carácter de divertimento, de lección didáctica teológica, y que sirve para mostrar también la sabiduría salomónica sobre el origen del universo, la creación y el hombre. La escena es paralela a la de la comedia, sólo que en aquella el divertimento cortesano no tenía ni la extensión ni el valor didáctico-teológico de ésta. Por otra parte, allí se introducía la escena y narración de Joab y Semey que aquí lógicamente no tiene lugar. Construido el puente van a pasar por él Sabá y Salomón. Pero no se atreve la reina, horrorizada al ver el madero sagrado con la visión de Cristo pendiente de él, y termina por desmayarse. Cuando vuelve en sí, arroja de su lado a Palmira, mientras aparece en un carro la cruz con los siete caños en una apoteosis ante la que se rinden todos<sup>44</sup>. Salomón ofrece su veneración a la cruz ocultándola en el templo hasta tiempos venideros, en los que pueda ser óleo de salvación. No obstante, Palmira quedará junto al rey en señal inequívoca de que de momento el fracaso de la Idolatría no es decisivo, pues sabemos que Salomón terminó cayendo en la adoración de ídolos por influencia de sus mujeres, y Calderón, honesto con las fuentes sagradas, se preocupa de señalarlo.

<sup>41</sup> Ed. A. Valbuena Prat, Madrid, Aguilar, 1952, pág. 999.

<sup>42</sup> Como señala Menchacatorre, la historia del árbol de cuya madera se hizo la cruz de Cristo, narrada por Calderón en este auto, procede de una leyenda antigua de la que da algunas útiles referencias bibliográficas (*vid. op. cit.*, pág. 959, nota 8). Igualmente daba referencias bibliográficas sobre esta cuestión A. Valbuena Briones en *Perspectiva crítica de los dramas de Calderón* (ed. cit., págs. 294-295).

<sup>43</sup> *Cantar de los Cantares*, 7, 1.

<sup>44</sup> Esta figuración de la Fuente de la Gracia guarda semejanza con el famoso cuadro de Van Eyck (o posiblemente de su escuela) que se halla en el Museo del Prado de Madrid (nº 1511 del catálogo del Prado).

El auto así construido corre paralelo a la comedia en su diseño general, pero eliminando los episodios superfluos, y otorgándole otra dimensión más uniforme y precisa<sup>45</sup>. El misterio es más explícito, la enseñanza más directa y el reconocimiento profético posee mayor extensión y prioridad. El tema del auto ya no es tanto la construcción del templo y el viaje de Sabá cuanto el reconocimiento del árbol sagrado como cruz de la Redención. Naturalmente, el tratamiento de los personajes, como ha visto muy bien Menchacatorre<sup>46</sup>, refleja la diferencia de enfoque de construcción de la que hablamos. Sabá en el auto refleja más la tensión anímica del personaje devorado por la visión profética y el ansia de conocimiento que la majestad real y relativamente apacible que se destaca en la comedia. Salomón igualmente está mejor dibujado como sabio en el auto que en la comedia, en múltiples detalles, entre otros, por la inclusión, aunque sea puramente narrativa, del episodio de las disputas de las madres por el niño, y la mayor extensión, sobre todo, que el autor del auto concede a Salomón como expositor de las lecciones didácticas de teología que se imparten en el texto dramático<sup>47</sup>.

Hemos dicho que el tema del auto ya no es tanto el viaje de Sabá ni la construcción del templo cuanto el reconocimiento del árbol sagrado como la cruz de la Redención. Pero esta vieja leyenda que relaciona a Adán y a su hijo Set con el árbol con el que se construye el puente del Cedrón está tratada por Calderón de dos maneras muy distintas en comedia y auto. Mientras en la primera Sabá describe con minuciosidad (unos 150 versos) la historia del árbol adánico (la muerte de Adán y la visita de su hijo Set a su tumba, donde ha renacido el árbol, con lo que Dios mostraba el perdón a su padre), en el segundo, esta historia se abrevia notablemente (unos 25 versos), y lo que se

<sup>45</sup> Sobre la relación entre la comedia y el auto véase el muy claro artículo de Félix Menchacatorre citado en nota 37. El autor se centra, como indicamos, fundamentalmente en el análisis de los personajes. Siguiendo algunas ideas expuestas en el conocido libro de Sloman (*The Dramatic Craftsmanship of Calderón*, 1958) determina que «Calderón al elaborar sobre otra obra que le servía de precedente, rechazaba todos los personajes de la misma que no contribuían para nada al tema base» (pág. 959). Es lo que sucede aquí, por ejemplo con los personajes bíblicos del ciclo davídico, para lo que hay que tener en cuenta no sólo el hecho de que no le sirvan directamente a su intención, sino también la mayor y más necesaria economía de elementos dramáticos que supone pasar el texto de una comedia al de un auto, la ampliación, por otro lado, de los imprescindibles elementos teológicos, y, al ser una obra de mayor madurez, el paso a un estilo más musical y florido.

<sup>46</sup> *Vid. op. cit.*, págs. 956-959. Dice este autor: «En la comedia no se ve esta lucha interior de Sabá. Si bien parece que quiere penetrar el secreto que sus visiones trascienden, se la ve tranquila afincada en sus creencias» (pág. 957).

<sup>47</sup> *Ibidem*. Como señala Menchacatorre, Salomón resulta mejor configurado en el auto, porque se le da más importancia al motivo de su sabiduría, destacando el episodio del juicio de las madres (que no se da en la comedia), y sobre todo continuando el juego cortesano de las adivinanzas «dando ocasión a Salomón a hacer disquisiciones sobre el verdadero Dios, la unión hipostática y la virginidad de María, apoyándose en los acertijos que le plantean» (pág. 958).

detalla en perspectiva histórica es la lección teológica y de proyección redentorista de esta visión: la presencia de Cristo en la Cruz y la fuente de la Gracia que mana de sus siete caños, con la escenificación, ya comentada, de esa visión como culminación apoteósica del auto. Esto significa que el distinto tratamiento de ese material dramático refleja dos intenciones en apariencia semejantes pero en el fondo divergentes. En el primer caso se trata de exponer con detalle una leyenda para el mejor conocimiento narrativo de la historia, mientras que en el segundo, o se da ya por conocida esa historia, o no interesa en sí misma, sino como antecedente de su proyección religiosa actualizada y actualizante. Cuando hablamos de anagnórisis de la historia queremos decir que para el espectador del auto la visión final de Sabá es el reconocimiento de la historia como hecho de la realidad presente a través de su proyección temporal. La historia del árbol es la historia de la cruz descubierta por Sabá en su visión profética. La sibila del Oriente ha desvelado el misterio del madero sagrado y lo ha presentado como un hecho actual visualizado en el hecho escenográfico de la exaltación redentorista. Pero la reina de Sabá no sólo conquista a Salomón con su belleza y don profético, sino que descubre para él y para todos los demás (espectadores de la obra incluidos) un nuevo reino espiritual de perdón y de consuelo, mientras que a su vez ella es conquistada para la historia davídico-salomónica como la persona que descubre la verdadera dimensión de toda la historia antigua desde Adán hasta el propio Salomón y desde éste hasta el propio Cristo. La historia sagrada queda abarcada y comprimida en este auto de extraordinaria síntesis, pero no sólo una historia parcial (el ciclo salomónico del que hablamos) sino que, partiendo de él, el autor alcanza una dimensión universal. La visión artística de Calderón fue progresivamente fraguando un ciclo cuya culminación paradójicamente superaría el sentido del ciclo mismo, desprendiéndose de él y trascendiéndolo al trascender la historia como tal. La comedia era una exposición de hechos y una premonición de su alcance; estos hechos terminan configurándose como auto, como lógica culminación teológica del ciclo, a través de un cuerpo de doctrina perfectamente explicativo, coherente y didáctico.